

Was wissen wir, wenn wir sehen?

Oder: Wie können „Welt“-Museen die kulturelle Geografie erneuern? Ein Blick aus den Staatlichen Museen zu Dresden*

**Aus dem Englischen von Robin Cackett*

Museen, die Sammlungen von „Weltkulturen“ aufgebaut haben und uns heute als ethnologische oder, umfassender, als enzyklopädische Museen bekannt sind, sind nach wie vor Gegenstand leidenschaftlicher Debatten. Schon ein flüchtiger Blick auf die vielfältigen und erkenntnisreichen Beiträge dieses Blogs vermittelt uns einen Eindruck von den Polen, zwischen denen die Überlegungen in den letzten Jahren in der Regel schwanken, nämlich den Polen einer postkolonialen Kritik und eines zeitgenössischen Multikulturalismus. Jenseits dieser, inzwischen wohlbekannten Binarität versuchen weitere Positionen in der Diskussion, unserem Verständnis der Fragen, um die es dabei geht, eine größere Komplexität zu verleihen. Einer der Vorschläge besteht darin, dass wir eine „Wurmperspektive“ einnehmen, wie Kavita Singh es getan hat,^[1] will heißen: dass wir eine Mikroperspektive aus der jeweiligen Lokalität heraus einnehmen. Eine solche Verschiebung des Maßstabs würde uns unmittelbar darauf aufmerksam machen, dass nicht alle Gemeinschaften einer gegebenen Region oder Lokalität aus derselben Position sprechen wie es die offizielle Stimme des Nationalstaats tut.

Die verwickelten politischen Verhältnisse einzelner Regionen, mit denen sich mehrere der Kritiken auseinandersetzen, ist eine unvermeidliche Folge der historischen Tatsache, dass die Welt von Nationen verschiedenen historischen Alters und unterschiedlicher historischer Prägung bevölkert wird. Die Institution des Museums hat sich dabei als bemerkenswert widerständig und fruchtbar erwiesen.

Sie ist längst nicht mehr an ihre provinziellen Ursprünge in Europa gebunden, sondern hat sich über die Welt verbreitet und an neuen Orten Wurzeln geschlagen, hat neue und unvorhergesehene Formen angenommen und bis heute eine magnetische Aura bewahrt. Nicht zuletzt ist das Museum bis heute ein Ort, an dem jede Nation, ob groß oder klein, mächtig oder schwach, ihre je eigene Version der Vergangenheit herstellt, um diese auf Gegenwart und Zukunft zu projizieren. Eine solche Version kann Ausdruck einer Feier von Vielfalt sein, in anderen Fällen erhebt sie bestimmte kulturelle Züge zur nationalen Leitkultur, während andere Merkmale in Kategorien verwiesen werden, die zugleich hierarchisch sind, wie zum Beispiel die einer „volkstümlichen“ Tradition oder Minderheitenkultur. Eine Vielzahl der Museen in postkolonialen oder jüngeren, nach dem Kalten Krieg entstandenen Nationen wird dazu benutzt, einen kompetitiven Nationalismus zu unterfüttern, während die weltweit wachsende Nachfrage nach neuen Sehenswürdigkeiten und Spektakeln sie zu Orten einer wohlfeilen Kommodifizierung von Kultur gemacht hat. Im Westen, wo enzyklopädische Museen untrennbar mit kolonialen Sammlungspraxen verknüpft sind, haben die ethischen Fragen, die ihre Entstehungsgeschichte aufgeworfen hat, dazu geführt, dass sie sich als Orte der Förderung eines Humboldtschen Kosmopolitanismus neu erfinden. Diese Museen werden jetzt als Institutionen reklamiert, die das multikulturelle Ethos der Gesellschaften, in denen sie verortet sind, zum Sprechen bringen und diese ihre Verortung zugleich transzendieren können: Es sollen Museen über und für die Welt sein.

Ich wiederhole diese wohlbekannten Beobachtungen, die auch in diesem Blog aufs Lebhafteste diskutiert werden, nur, um darauf hinzuweisen, dass die Themen, um die es hier geht, auch wenn das Erbe der Vergangenheit auf ihnen lastet, heute nicht mehr vollständig unter die Gegensätze Kolonisatoren versus Kolonien, reiche versus arme Nationen, Moderne versus Tradition subsumiert werden können. Obschon unser ethischer Sinn uns zögern lässt, diese Erklärungskategorien fallen zu lassen, werden sie doch heute von anderen, drängenderen Sorgen und Grenzziehungen überlagert, welche eine globalisierte Welt durchziehen und jene der einzelnen

Nationalstaaten transzendieren.^[2] Die Sorgen, die wir heute alle teilen, verdichten sich in wirkmächtigen Schlagworten wie fremdenfeindlicher Nationalismus, Fundamentalismus, Protektionismus, Migration und Staatsbürgerschaft. Über ein Vierteljahrhundert nach dem Zusammenbruch der Polaritäten des Kalten Krieges sind selbst jüngere Spaltungen wie die zwischen dem Globalen Norden und dem Globalen Süden infolge der Massenmigration aus Vorderasien und Afrika durchbrochen worden, was im Westen – der Europäischen Union und den Vereinigten Staaten von Amerika – zu Bestrebungen der Befestigung von Grenzen geführt hat. Die Anwesenheit großer Einwanderergemeinschaften inmitten westlicher Gesellschaften hat Diskussionen über den Begriff der Staatsbürgerschaft und ihren Zusammenhang mit Kultur ausgelöst: Die uns vertraute Bedeutung von Staatsbürgerschaft ist die einer juristischen Kategorie, die innerhalb eines nationalen Rahmens bestimmte Rechte garantiert. Inzwischen dient sie auch als Instrument zur biopolitischen Regulierung von Illegalität. Der Begriff wird von Theoretikern wie Giorgio Agamben, Etienne Balibar oder der Soziologin Saskia Sassen zunehmend in Frage gestellt, die alle alternative Modelle wie „co-citizenship“ oder „shared citizenship“ vorschlagen, d.h. eine nicht-territoriale Staatsbürgerschaft, die über eine durch den Nationalstaat bestimmte Institution hinausgeht und Solidaritäten einschließt, die die Grenzen einzelner Nationen transzendieren. Dieses Problem stellt sich nicht nur den altetablierten Nationen im Westen, sobald sie mit Massenmigration konfrontiert sind. Auch in zeitgenössischen postkolonialen Nationen wie Indien, Indonesien, Nigeria, Iran werden die Narrative über Staatsbürgerschaft und Zugehörigkeit im Sinne einer Mehrheitsgesellschaft reformuliert, die Ergebenheit gegenüber einer offiziell fabrizierten kulturellen Vergangenheit einfordert. Eine dringende Herausforderung, vor denen Museen als Orte zur Ausbildung einer partizipativen Staatsbürgerschaft stehen, besteht darin, einen politischen Horizont für die Subjekte und die Gemeinschaft zu entwerfen, welcher die monologische Ausschließlichkeit aufbricht, auf denen die vorherrschenden Versionen kollektiver Zugehörigkeit beruhen.

Eine bemerkenswerte Bemühung in diese Richtung lässt sich in den Initiativen beobachten, welche die Staatlichen Kunstsammlungen Dresdens (SKD) in den letzten Jahren an den Tag gelegt haben. Ein Beispiel ist das Projekt „Europa/Welt“, das schon vor einigen Jahren durch die idealistische Vision des damaligen Direktors der SKD, Hartwig Fischer, ins Leben gerufen und von seiner dynamischen Nachfolgerin Marion Ackermann fortgeführt wurde. Das Projekt versuchte, die Universität und das Museum zusammenzubringen, um kunsthistorische Forschung und kuratorische Praxis zu verbinden. „Europa/Welt“ war der Versuch, überholte Polaritäten zwischen Europa und dem Rest der Welt ins Wanken zu bringen und eine Idee von Europa als einer immer schon vom transkulturellen Austausch mit der Welt geprägten Einheit zu entfalten. Dieser Austausch materialisiert sich in den reichhaltigen Sammlungen der SKD.[3] Die kuratorische Herausforderung des Unternehmens bestand darin, die Objekte als solche, oftmals entgegen ihrer auf Stile und Regionen fixierten Zuschreibungen, zur Preisgabe ihrer palimpsestischen Identität zu bringen. Eines der übergeordneten Prinzipien, die dieses Programm inspirierten, war, das enzyklopädische Museum in ein Versuchslabor für eine kritische Form von Globalität zu verwandeln.[4] Die Aufgabe der musealen Sammlung wurde als eine Problematisierung der modernen Ontologien konzipiert, die die Kultur mit dem modernen Nationalstaat verschmolzen haben; die Ausstellung sollte so zu einem Raum der Selbstreflexion werden, der unsere bestehenden Weltanschauungen hinterfragt, die den Rahmen dessen vorgeben, was wir sehen.

Das Programm wurde durch eine Reihe von Ausstellungen entfaltet, die fast ausschließlich auf die permanenten Bestände des Museums zurückgriffen – darunter die höfischen Sammlungen an Chinoiserie, oder Objekte aus Renaissance und Aufklärung, deren materielle Biographien in der Schau „Global Players“ dazu benutzt wurden, die Netzwerke sichtbar zu machen, welche Dresden in einem Zeitalter vor den modernen Reise- und Kommunikationsmöglichkeiten mit den entferntesten Winkeln der Welt verbanden.[5]



Abb. 1: Unbekannter

*Künstler, August der Starke als Häuptling
der Afrikaner, 1709, SKD, Ausstellung "Global Players".*

Die Ausstellung „Miniatur Geschichten“ war um zwei Sammlungen an indischen Miniaturalben herum aufgebaut, deren eine dem Indologen August-Wilhelm Schlegel gehörte, und die über zweihundert Jahre in den Gewölben des Museum überwintert hatten.[6]



Abb. 2: Unbekannter

Künstler, Audienz (darbar) des Großmoguls
Aurangzeb, Dekkan-Mogul, frühes 18. Jahrhundert,
SKD, Ausstellung "Miniatur Geschichten".



Abb. 3: Porträt des Wesirs Abd-

*al Jafar Beg, 1688-1689, SKD,
Ausstellung "Miniatur Geschichten".*

Das kuratorische Konzept stellte sich der Herausforderung, der Öffentlichkeit, die eine Annäherung an diese scheinbar undurchsichtigen Bilder oft schwierig fand, eine andere Form der Visualisierung zu ermöglichen. Durch digitale Hilfsmittel wurde den Betrachtern ermöglicht, die Alben „durchzublättern“. Außerdem folgte die Ausstellung den Spuren dieser wandernden Kunstform, angefangen bei der Herstellung der Alben in einer Werkstatt in Golconda, Südindien, über ihre Reisen durch Europa bis in die Niederlande und die in den folgenden anderthalb Jahrhunderten erfolgten Handänderungen. Die Besucher wurden auf diese Weise ermuntert, die Beziehung zu rekonstruieren, die diese Objekten mit ihren Machern, Käufern, Sammlern, Konservatoren und Kuratorinnen und sie alle mit weit entfernten Kulturen und Orten verband. Vor allem jedoch vermittelte diese Reise in die Vergangenheit die Botschaft, dass solche Objekte nicht einfach nur Denkwürdigkeiten aus exotischen Ländern sind, sondern ein lebendiges, prägendes Element all jener Kulturen, denen sie begegneten und in denen sie eine neue Heimat fanden. Im Konzept der SDK wird der Begriff „Welt“ nicht als „das Andere“ Europas verstanden und Europa selbst nicht als ursprüngliches Zentrum oder ultimativer Brennpunkt, sondern lediglich als eine kulturelle Strömung unter vielen, die sich begegnen, verflechten, vielleicht sogar trennen, sich jedoch im Verlaufe dieser Begegnung wechselseitig konstituieren und transformieren.

Diese kurze Skizze verweist bereits auf das Potential von Projekten wie dem oben genannten, die Auswirkungen einer auf der Trennung von Objekten nach Genres beruhenden, ethnozentrischen Kunstgeschichte und Museumspraxis rückgängig zu machen, die sich über den historischen und konzeptuellen Raum, den verschiedene Objekte einst miteinander teilten, hinwegsetzt. Projekte wie Europa/Welt können konventionelle und automatische Assoziationen zwischen Objekten und Orten aushebeln und vermeiden die Gleichsetzung von Chronologie und Teleologie. Sie

können unterschiedliche kulturelle Geographien sichtbar machen, indem sie den Erzählungen der Objekte folgen, die möglich werden, wenn Präsentation und räumliche Anordnung diesen Erzählungen folgen und nicht umgekehrt. Eine thematische an Stelle einer stilorientierten Anordnung, beispielsweise, die die Objekte aus ihren abgetrennten Räumen herausholt, kann einen Blick auf die verwickelten Verläufe der Darstellung der menschlichen Gestalt in ganz Europa und Asien während der Spätantike eröffnen. Eine Reassemblage der Repräsentationen christlicher Themen – etwa indem man eine Renaissance-Madonna neben eine Darstellung derselben durch einen chinesischen oder Mogul-Maler hängt – erlaubt uns die Wege nachzuverfolgen, auf denen das Christentum transkulturiert wurde und zu einer globalen Ressource geworden ist. Können wir das Kreuz danach noch als rein ethnozentrisches Symbol begreifen, oder wird uns eine solche Zusammenführung besser in stand setzen zu erkennen, wann es für populistische Zwecke instrumentalisiert wird?

Und nicht zuletzt bedeutet „Humboldts Erbe“ antreten auch die Überwindung der Trennung von Kunst und Wissenschaft. Auch hier sind die Sammlungen aus aller Welt bestens geeignet, Kosmologien zurückzugewinnen, welche die für die Ontologien der Moderne so zentrale Spaltung zwischen Natur und Kultur aufbrechen, indem sie eine umfassendere Vorstellung von Kultur als etwas, das zwischen der menschlichen und der nicht-menschlichen Welt koproduziert wird, erlebbar machen.

Die Museen, die im 18. und 19. Jahrhundert die Welt sammelten, nahmen das Epitheton „universell“ für sich in Anspruch, das viele im 21. Jahrhundert für philosophisch unhaltbar erachten.^[7] Können wir, einem Hinweis von Susan Buck-Morss folgend, das Universelle auf eine Weise neu fassen, dass es den Erfordernissen der Gegenwart entgegenkommt? Das Universelle war nie ein statischer Begriff, sondern hat in den vergangenen zwei Jahrhunderten mehrere Bedeutungsverschiebungen durchlaufen. Buck-Morss fordert uns dazu auf,

Universalität als eine Form der Denationalisierung zu verstehen. Das Universelle in diesem Sinn steht nicht mehr für eine Inklusivität, die alles in ein einziges Narrativ einbezieht, sondern für eine Methode und eine Form des Eingreifens in Geschichte.[8] In ähnlicher Weise spricht der Kurator und Kulturtheoretiker Ranjit Hoskote von „kritischer Transregionalität“ als einer Alternative zu den abgenutzten Kartographien des Kalten Kriegs oder des „Kampfs der Kulturen“ oder vom Westen und dem Rest der Welt. Stattdessen spricht er von „Kontinenten der Affinität“.[9] Auf den Kontext des Museums übertragen darf das Universelle heutzutage nicht mehr für Totalität oder Selbstbespiegelung stehen, und auch nicht für ein Ideal der Vollkommenheit, es sollte vielmehr als ein Schritt zur Befreiung des Ortes von Geographie, Kultur und Zugehörigkeit und von den Fesseln des Nationalstaats verstanden werden, die es möglich macht, ein Gitternetz überregionaler Verbindungen zwischen Institutionen und Kuratorinnen und Kuratoren aufzubauen, das angesichts gemeinsam zu bewältigender Krisen auf einer Suche nach Gemeinsamkeiten fußt. Ein solcher Schritt wäre ebenso ethisch wie ästhetisch.

Monica Juneja ist Professorin für Globale Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg. Ihre Forschung und Schriften beschäftigen sich vorwiegend mit Transkulturalität und visueller Repräsentation, den disziplinären Praktiken der Kunstgeschichte in Südasien, der Geschichte der Visualität in Südasien während der frühen Neuzeit, Christianisierung und kulturellen Praktiken in Südasien während der frühen Neuzeit sowie Kulturerbe und Architekturgeschichte unter transkultureller Perspektive. Zu ihren jüngsten Veröffentlichungen zählen *EurAsian Matters. China, Europe and the Transcultural Object* (2018, mit A. Grasskamp); *Miniatur Geschichten. Die Sammlung indischer Malerei im Dresdner Kupferstichkabinett* (2017, hg. mit P. Kulhlmann-Hodick); *Kulturerbe Denkmalpflege transkulturell: Grenzgänge zwischen Theorie und Praxis* (2013, with M. Falser); *Disaster as Image. Iconographies and Media Strategies across Asia and Europe* (2014, mit G. J. Schenk). Sie hat in beratender Funktion an dem Projekt *Europa/Welt an den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* mitgewirkt und ist wissenschaftliche Beraterin der Ausstellung *Mikrogeschichten*

einer ex-zentrischen Moderne als Teil des Projekts *museum global*, dessen Ausstellung im November 2018 in der Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Düsseldorf, eröffnet wird.

[1] Kavita Singh, “Who wants the world? Universal museums, a worm’s eye view”, unveröffentlichter Vortrag an der Humboldt Universität, Berlin, 14. April 2011.

[2] Giorgio Agamben, “Jenseits der Menschenrechte”, in *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, deutsch von Sabine Schulz, Berlin: Diaphanes 2001; Etienne Balibar, *Citizenship*, Cambridge: Polity, 2015; Saskia Sassen, *Das Paradox des Nationalen. Territorium, Autorität und Rechte im globalen Zeitalter*, aus dem Amerikanischen von N. Gramm, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2008.

[3] Siehe das Büchlein der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, *Dresden. Europa. Welt*, SKD, 2017

[4] „Interview zum Thema Global Art History. Elf Fragen von Gilbert Lupfer an Monica Juneja“, in *Dresden. Europa. Welt*, S. 9-15.

[5] Jan Hüsgen, Anne Vieth et al., „Studiolo“, in *Dresden. Europa. Welt*, S. 52-69.

[6] Ausstellungskatalog *Miniatur Geschichten. Die Sammlung Indischer Malerei im Dresdner Kupferstichkabinett*, hg. Monica Juneja, Petra Kuhlmann-Hodick, Dresden: Sandstein Verlag, 2017.

[7] Tom Flynn, *The Universal Museum. A Valid Model for the 21st Century?*, o.O., o.J..

[8] Susan Buck-Morss, *Hegel, Haiti and Universal History*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009, insbes. Teil II.

[9] Ranjit Hoskote and Nancy Adajania, “Notes towards a Lexicon of Urgencies”, in

Independent Curators International Research, Oktober 2010.

<http://curatorsintl.org/research/notes-towards-a-lexicon-of-urgencies> (zuletzt abgerufen am 28. Mai 2017).